



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Atem und Intervall. Zeithöfe bei Paul Celan

Schällibaum, Oriana

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-132155>

Journal Article

Accepted Version

Originally published at:

Schällibaum, Oriana (2016). Atem und Intervall. Zeithöfe bei Paul Celan. *Wirkendes Wort*, 66(1):67-92.

Atem und Intervall. Zeithöfe bei Paul Celan

Von Oriana Schällibaum

Im Folgenden werden drei Gedichte Celans nebeneinander gestellt, deren Auswahl sich nicht vom Inhalt, sondern von der Form her begründet. Die Gedichte sind *Engführung* (aus *Sprachgitter* 1959), *... rauscht der Brunnen* (aus *Die Niemandsrose* 1963) und *Diese freie, grambeschleunigte Faust* (Erstdruck 1967). Dieses vielleicht auf den ersten Blick seltsame Arrangement findet seine Begründung in der in diesen drei Gedichten auftretenden ungewöhnlichen Wortfolge „x-und-x“, wobei x jeweils für ein Wort steht.¹ Celans Sprache ist bekannt für ihre eigentümlichen Wortkomposita,² für nominalisierte Adverbien und unkonventionelle Adjektivverbindungen, ebenso für eine Fülle an auffälligen Trenn- und Gedankenstrichen. Satzzeichen sind von eminenter Bedeutung in Celans Werk, insbesondere dem Spätwerk.³ Wortfolgen, die mit Bindestrichen verknüpft werden, machen nur einen Teil der Komposita aus – doch auch davon gibt es erstaunlich viele. Gewissermaßen als Untermenge davon weisen die Verbindungen „x-und-x“ eine deutlich markierte Struktur auf und werfen so grundsätzliche Fragen auf zu dem, was Worte trennt und verbindet, zu Dopplung und Wiederholung, zu Leere und Fülle.

In der Meridianrede nennt Celan das Gedicht „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“⁴, in den Notizen dazu bezeichnet er es als „dinghaft und sterblich“⁵ – gleichzeitig aber wohnt gemäß Celan dem Gedicht die Möglichkeit der Begegnung inne, des Gesprächs und der Aktualisierung. Im Gedicht treffen mehrere Zeiten aufeinander: Auch wenn der Dichter – sein Atem, seine Zeit – ihm mitgegeben bleibt, ist das Gedicht laut Celan eigenständig, „aller unserer Daten eingedenk“⁶ unterwegs, es sucht das Andere, das ansprechbare Du⁷. In dem entstehenden Gespräch spricht „das Eigenste“

-
- 1 Dieser Ansatz könnte auch auf das Gedicht *Um dein Gesicht* (mit der Wendung „das Sink-und-sinke“) ausgeweitet werden (Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 12: Eingedunkelt. Hrsg. von Rolf Bücher und Andreas Lohr unter Mitarbeit von Hans Kruschwitz und Thomas Schneider. Frankfurt a. M. 2006, S. 129).
 - 2 Der Vollständigkeit halber ist zu ergänzen, dass von der Forschung viele der angeblichen Neologismen statt als Worterfindungen als Wortfindungen identifiziert wurden: Man ging Lektürespuren Celans in Sachtexten und literarischen Werken nach und fand sogenannte Wortlisten. Wenig erhellend ist allerdings das Vorgehen, eine „dunkle“ Stelle nur mittels eines Fachterminus erklären zu wollen. Es gilt, dem Gedicht gerecht zu werden: Das Gedicht steht für sich allein. Erst sekundär sind Kon-Texte und Bezüge herzustellen, in deren Spannungsfeld sich das Gedicht (punktuell und immer provisorisch) wiederum neu konstituiert.
 - 3 Friedrich Strack etwa nennt den Trennstrich am Zeilenende „das für Celan charakteristischste Stilmittel“ (Friedrich Strack: Wortlose Zeichen in Celans Lyrik. In: Gerhard Buhr / Roland Reuß: Paul Celan. Atemwende. Materialien. Würzburg 1991, S. 167-185, hier S. 175).
 - 4 Paul Celan: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmall. Tübinger Ausgabe (TCA). Frankfurt a. M. 1999, S. 9.
 - 5 Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 281, S. 110.
 - 6 Celan (1999): Der Meridian. TCA, S. 9.
 - 7 Eine der seltenen Bemerkungen Celans zur Autorschaft, die das Dialogische des Gedichts, sein Gegenüberstehen beziehungsweise sein Auf-Ein-Du-Zukommen in besonderem Maße akzentuiert, findet sich in den Entwürfen zur Meridianrede: „Nur ‚gedichtlang‘ sind wir die Mitwisser unserer

dieses Anderen mit: Dessen Zeit.⁸ Die Form „x-und-x“ trägt, neben ihrer graphisch-räumlichen Besonderheit, auch die Dimension der Zeit in einer bemerkenswerten Weise mit. Das Gedicht ist „atemgetragene“ Sprache und insofern einmalig.⁹ Diese von Celan betonte Einmaligkeit bezieht sich nicht nur auf das Entstehungsmoment des Gedichts, sondern auch auf die Einheit des Gedichts. Keine Teile davon sind *per se* entwendbar und auf Anderes anwendbar. „Das Gedicht ist, auch was die Wortbedeutung angeht, der Ort des Einmaligen, Irreversiblen“,¹⁰ schreibt Celan in den Meridian-Notizen. In der Annahme also, dass auch die spezifische Form „x-und-x“ in jedem Gedicht verschiedene semantische Funktionen einnehmen und Konnotationen annehmen kann, ist im Folgenden zuerst der je eigenen Bedeutungsentfaltung nachzugehen, um dann in einem nächsten Schritt allfällige Gemeinsamkeiten festzustellen.

1. Einführung

Die Wortkombination „Nacht-und-Nacht“ aus der fünften Partie von *Engführung*, Hapax Legomenon in Celans Werk, bildet den Kern der folgenden Überlegungen. Um der Komplexität des Gedichts gerecht zu werden, muss jedoch der gesamte Text in den Blick genommen werden.

Engführung, neben *Todesfuge* das wohl bekannteste Gedicht Celans, bildet den letzten Teil des Bandes *Sprachgitter*. Gemeinsam mit dem ersten Zyklus, *Stimmen*, der, ebenfalls durch Asterisken, in acht Partien aufgeteilt ist, rahmt *Engführung* den Band. „Ich habe die Worte, die *Stimmen* wirklich eingeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war)“,¹¹ schreibt Celan in einem Brief im März 1959. Eine erste – wegweisende – Analyse des Gedichts *Engführung* stammt von Peter Szondi, der in seinem „Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts“ akribisch dem Gemacht-Sein des Textes nachspürt.¹² Spätere Interpretationen betonen, dass das Gedicht nicht nur an die Lagertoten des Zweiten Weltkriegs erinnere (*Engführung* weist, vor allem in der Anfangs- und Schlusspartie, sprachliche Ähnlichkeiten zu dem von Celan 1956 auf Deutsch übersetzten Text Jean Cayrols zu Alain Resnais’ Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* auf, welcher farbige Aufnahmen vom KZ Auschwitz-Birkenau 1955 mit schwarz-weißem Archivmaterial kombiniert),¹³ sondern

eigenen Gedichte; wären wir es über die Dauer seines Entstehens hinaus, unser Gedicht würde damit das Geheimnis des uns Begegnenden verlieren – wir sind auch als deren Ich, das erste Du unserer Gedichte –, es wäre, da es ja nicht mehr auf uns zukäme, von uns aus und somit jederzeit herstellbar – und also kein Gedicht mehr“ (Celan [1999]: Der Meridian. TCA, Nr. 16, S. 53).

⁸ Vgl. die Meridianrede Celans, Celan (1999): Der Meridian. TCA, S. 9-11.

⁹ Vgl. Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 17, S. 55.

¹⁰ Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 338, S. 118.

¹¹ Brief an Walter Jens, 21. März 1959, zitiert nach John Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie (1995). Deutsch von Holger Fliessbach. München 1997, S. 170.

¹² Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts (1971). Von den Herausgebern aus dem Französischen übersetzt. In: Ders.: Schriften II. Hrsg. von Jean Bollack et al. Frankfurt a. M. 1978, S. 345-389.

¹³ Paul Celan: Nacht und Nebel. Kommentar zum Film von Alain Resnais. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band IV, Übertragungen I. Zweisprachig. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert

auch von den Bedrohungen der Atombombe spreche.¹⁴ Celan selber hat zu *Engführung* Lektürehinweise gegeben: „In meinem letzten Gedichtband („Sprachgitter“) findest Du ein Gedicht, ‚Engführung‘, das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit: ‚Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung‘. Ich brauche nicht erst hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung – um der *Menschen* willen –, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist“,¹⁵ schreibt er etwa an den Jugendfreund Erich Einhorn. Die betreffenden Zeilen aus der sechsten Partie, „Partikelgestöber, das andre, / du / weißts ja, wir / lasens im Buche, war / Meinung.“, sind aber auch in Hinblick auf Dantes *Divina Commedia* zu lesen – wiederum laut Celan.¹⁶

Engführung weist eine intrikate Struktur auf: Der Zyklus besteht aus neun Partien (beide Begriffe sind Celanscher Prägung), unterteilt von neun Asterisken.¹⁷ Celans Anliegen war es, die Zusammengehörigkeit des Gedichts deutlich zu machen: Die

unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 2000, S. 76-99. Vgl. stellvertretend Lorenz: „Es handelt sich offenbar um die zeitliche Engführung sehr verschiedener Erlebnissequenzen, um die Ankunft der Deportierten in den Konzentrationslagern der Nazis [...] sowie um die Besichtigung eines dieser Lager einige Jahre später [...]“ (Otto Lorenz: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen 1989). Zuletzt hat Michael Mandelartz für eine Lektüre von *Engführung* plädiert, die den Blick der Kamera in *Nuit et Brouillard* ernst nimmt und für eine Interpretation fruchtbar macht (Michael Mandelartz: *Totengespräche in dunklen Kammern. Paul Celans Engführung und Alain Resnais [sic] Nacht und Nebel oder: Versuch, Schöpfung auf Nachahmung zurückzuführen*. In: *Bungei Kenkyū [Studien zur Literatur; Bulletin der School of Arts and Letters, Meiji-Universität, Tokyo]* 120 [2013], S. 227-277, zitiert nach einem Sonderdruck in der Bibliothek des Literaturarchivs Marbach).

14 So etwa Dietlind Meinecke: *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*. Bad Homburg v. d. H. u. a. 1970, S. 177, Anmerkung 8 und Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a. M. 1976, hier S. 75 und Anmerkung 96: „Celan selbst hat mich darauf hingewiesen.“

15 Brief Celans an Erich Einhorn vom 10. August 1962. In: Paul Celan / Erich Einhorn: *Briefe*. Hrsg. und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. In: *Celan-Jahrbuch* 7 (1997/98), S. 7-49, hier S. 33.

16 „Celan gab mir den Hinweis auf Dante“ (Meinecke [1970]: *Wort und Name bei Paul Celan*, S. 177, Anmerkung 9). Vgl. auch Janz (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 223, Anmerkung 98: „Die Anspielung auf Paolo und Francesca, von der Celan selbst meinte, dass jedermann sie sofort erkennen würde, ist auch eine Anspielung auf Paul Celans Ehe mit der *Französin* Gisèle Lestrangé [...]“. Auch die Strophenzahl erinnert an das aus neun Kreisen bestehende Inferno aus der *Divina Commedia*. Vielfältige Textbezüge sind auch zur ebenfalls neunstrophigen Elegie Hölderlins *Brod und Wein* auszumachen (vgl. Joachim Seng: *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis „Sprachgitter“*. Heidelberg 1998 [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 159], S. 272). Ein weiterer Texthinweis dürfte Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* sein (vgl. Otto Pöggeler: *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg i. B. 1986, S. 249, und, weitaus ausführlicher, Lorenz [1989]: *Schweigen in der Dichtung*, S. 211ff.).

17 Der Asterisk inkorporiert das Wort Stern, das in *Engführung* figuriert. Partie: Paul Celan: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe (HKA)*. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 5: *Sprachgitter*. Hrsg. von Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. (Zwei Bände: Band 5.1: Text. Band 5.2: Apparat.) Frankfurt a. M. 2002, Band 5.2, S. 297.

Zyklus: Brief Celans an Rudolf Hirsch vom 26. Juli 1958. In: Paul Celan / Rudolf Hirsch: *Briefwechsel*. Hrsg. v. Joachim Seng. Frankfurt a. M. 2004, S. 45.

Sternchen sind über den Partien gesetzt, das Gedicht beginnt nach der freigelassenen halben Seite unterhalb des Titels mit einem Asterisk.¹⁸ Zwischen den Partien, nach den Sternchen, ist jeweils die letzte Zeile der vorherigen variiert wiederholt. Engführung bezeichnet in der musikalischen Fugenkomposition den Einsatz eines Themas vor Abschluss des vorhergehenden, was in einer Überlagerung von Stimmen resultiert.¹⁹ Die letzte Partie wiederholt anschließend an das Aufgreifen der letzten Zeile der achten Strophe die ersten Zeilen des Gedichts – allerdings mit mehr (Zeilenum)brüchen. Das „Thema“ der vorhergehenden Partie ist in besonderer Weise wiederholt: Es setzt mit zwei Gedankenstrichen ein, fährt kleingeschrieben fort und mündet wieder in einen Gedankenstrich. Dies markiert einen deutlichen Bruch in der Stimmführung. Die zwei Gedankenstriche stehen an der Stelle, an der in der achten Partie die zwei Worte „die Gespräche“ standen: „(– taggrau, / der / Grundwasserspuren –“. Dies weist das Gespräch, das Sprechen als Gegenpart zu Schweigen oder abgeschnittenen Worten, „Rillen“ im Text (vgl. die achte Partie), als eine zentrale Problematik des Zyklus aus.

Die Schlusspartie ist zudem als Ganze eingeklammert. Die in der Gedichtstruktur angedeutete Aufforderung, es von neuem zu lesen, ist demnach aufgrund der Klammern nur eine unsichere. In dieser zurückgenommenen Wiederholung ist, wie Hans-Jost Frey bemerkt, auch die „Klammer, welche die Parenthese, die das Gedicht ist, schließt“, eingeklammert: „([]“.²⁰ In seiner Einklammerung stellt der Schluss sich selbst in Frage. Das Gedicht schwebt in dieser Unentscheidbarkeit: Für die Wiederholung wird ein Ende benötigt, damit man wieder von vorne beginnen kann. Doch das Ende befindet sich in einer unaufhebbaren Suspension, es implodiert gewissermaßen. Die Aufforderung zur Wiederholung wird zu einer Frage ohne Antwort.

Die fünfte Partie von *Engführung* lautet:

*

Deckte es

zu – wer?

Kam, kam.

Kam ein Wort, kam,

kam durch die Nacht,

wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.

18 Vgl. Celans Anweisungen auf dem Umbruch, Celan (2002): HKA 5.2, S. 297.

19 *Todesfuge* und *Engführung* sind die einzigen Gedichte Celans, deren Titel auf die Musik weist. Eine Verbindung beider Texte liegt insofern durchaus nahe. *Engführung* ist aber keine Zurücknahme der *Todesfuge* (vgl. Celans vielzitatierter Ausspruch „Ich nehme nie ein Gedicht zurück, lieber Hans Mayer!“ [Hans Mayer: Erinnerung an Paul Celan. In: Merkur 24 [1970], H12, S. 1150-1163, hier S. 1158]).

20 Hans-Jost Frey: Verszerfall. In: Ders. / Otto Lorenz: Kritik des freien Verses. Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1979. Heidelberg 1980, S. 9-81, hier S. 70. Laut Peter Szondi legen die Klammern nahe, „die Verse sotto voce zu lesen, im Ritardando der abgeänderten Verstrennung“, zudem betonten sie das Vorangehende: „die Gespräche, taggrau / der Grundwasserspuren.“ (Szondi [1978]: Durch die Enge geführt, S. 387).

Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum feuchten.²¹

Von der Nacht war bereits in der ersten Partie die Rede:

*
VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

Die Eröffnungszeilen des Gedichts („Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur:“) nennen kein Subjekt des Verbracht-Seins: Sowohl die Deportierten des Zweiten Weltkriegs wie der (jetzige) Leser des Gedichts können gemeint sein.²² Dann richtet sich der Text imperativisch an ein Du („Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“).²³ Der Leser wird aufgefordert, sein Lesen zu verändern, umzuwandeln: Zuerst in ein Schauen, dann in eine Bewegung. Mandelartz erklärt dies anhand des Films *Nuit et Brouillard*: Der Zuschauer übernimmt die Position der Kamera, sieht mit ihren „Augen“ und geht so tatsächlich auf dem Gelände herum. „Solange dies Mit-Gehen mit dem Film bzw. mit der Kamera anhält und die differenten Zeiten zusammenfallen“ hat die Stunde

21 Das Gedicht *Engführung* wird zitiert gemäß Celan (2002): HKA 5.1, S. 61-68.

22 Vgl. den Kommentar zu Resnais' Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard*: „Ein eigentliches Grün bedeckt die müde getretene Erde. / Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen. Kein Schritt mehr, nur der unsre. // Neunzehnhundertdreißig, die Maschine setzt sich in Bewegung. [...] // Die Züge sind vollgepfercht, verriegelt, / hundert Verschleppte pro Waggon, / kein Tag, keine Nacht, Hunger, Durst, Wahnsinn, Ersticken. [...] // Dieselbe Bahnstrecke heute: Tageslicht und Sonne. Langsam schreitet man sie ab – auf der Suche wonach? / Nach einer Spur der Leichen? / Oder nach den Fußstapfen der Auswaggonierten, die man mit Kolbenstößen in die Lager trieb, unter Hundegebell, von Scheinwerfern angestrahlt, im Hintergrund den Flammenschein der Krematorien“ (Celan [2000]: Nacht und Nebel, S. 77-81).

23 Vgl. hierzu Fioretos' pointierte Ausführung: „Reading here becomes an experience allegorically troped on the walking through the Gelände of a death camp. [...] Reading becomes a question of not obeying the imperative of the text („Do not read“), and thus must exert violence in each step of its process“ (Aris Fioretos: Nothing. History and Materiality. In: Ders. [Hrsg.]: Word Traces. Readings of Paul Celan. Baltimore 1994, S. 295-341, hier S. 323).

des Zuschauers „keine Schwestern“.²⁴ Die verschiedenen Zeiten im Film (die farbigen Aufnahmen von 1955 und das schwarzweiße Archivmaterial) und die jeweilige Jetzt-Zeit des Lesers oder Film-Schauers treffen sich.

Diese „Nacht / braucht keine Sterne“ und es gilt „nirgends / fragt es nach dir“. Wenn nach einem nicht gefragt wird, ist man dennoch, oder gerade deswegen, in Frage gestellt: Sein und Subjekt sind nicht betroffen, werden nicht beachtet und schließlich negiert. Die Vernichtung der Menschen geschieht in einer Nacht, die keine Sterne, kein Licht haben kann.²⁵

Entsprechend verschwindet das Du des Textes: Die zweite Partie von *Engführung* spricht – nun in der Vergangenheit – von einem unbestimmten Sie und einem unbestimmten Etwas: „Der Ort, wo sie lagen, er hat / einen Namen – er hat / keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch.“ Kein Einander-Sehen ist möglich an diesem nicht benennbaren Ort, wo nur „von“ statt mit „Worten“ geredet werden kann. „Keines / erwachte, der / Schlaf / kam über sie.“ heißt es anschließend: Ob die Worte oder die Menschen gemeint sind, bleibt unentscheidbar. Die zeitliche Irritation, dass im Satzverlauf der Schlaf erst über sie kommt, als sie bereits nicht erwacht waren, ließe sich abschwächen, wenn „Keines“ sich auf die Worte bezöge: Das potentiell erwachende Wort präfiguriert den Stern, der in der Nacht leuchten will (sechste Partie).

Zu Beginn der dritten Partie wird die Klage „Nirgends / fragt es nach dir“ zum dritten Mal wiederholt – allerdings wird hier das „nach dir“ ausgespart. Es manifestiert sich jedoch ein Ich: „Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch, ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem / gehorchte“ heißt es in der dritten Strophe.²⁶ Das Etwas konkretisiert sich hier als ein Ich, das sich in seiner Ich-heit behauptet, insistiert (die i-Assonanzen sind unübersehbar, unüberhörbar), das zwar ein Sehen verhinderte, aber hörbar war, tickte, und so den Atem (den Inbegriff des Lebendigen) zu etwas aufforderte. Zur Semantik des Tickens herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Szondi liest darin sowohl die alte Bedeutung aus dem 19. Jahrhundert „mit der Fingerspitze berühren“ als auch das Ticken der Zeit.²⁷ In Anlehnung an Meinecke wird jedoch häufig vom „Ticken der Zeitbomben im Gedicht“ gesprochen und das Ich als bedrohliche Stimme charakterisiert.²⁸ Bei genauerer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass sich Meineckes Anmerkung („Celan selbst möchte das so verstanden wissen, dass ‚Bomben in diesem Gedicht ticken‘, dass sich etwas ankündigt [Gespr. Juli 65].“)²⁹ auf die Veränderung des Tempos in der fünften Partie bezieht: Die

24 Mandelartz (2013): Totengespräche in dunklen Kammern, S. 249-250.

25 Eine originelle Interpretation liest sich bei Mandelartz: Für ihn ist die sternlose Nacht der dunkle Kinosaal, in welchem die Filmrolle aus sich selber rollt (vgl. „Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selber“) und in welchem das mediale Sich-Ereignen nicht nach dem Zuschauer fragt (Mandelartz [2013]: Totengespräche in dunklen Kammern, S. 251).

26 Vgl. auch das Christuswort „Ich bin’s!“ (Joh 18,5), „Ich bin’s selber“ (Lk 24,39).

27 Szondi (1978): Durch die Enge geführt, S. 358.

28 Stellvertretend Theo Buck: Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I. Aachen 1993, S. 121: „Die sich in der dritten Partie erschreckend sicher bekundende Unstimme repräsentiert das schlechthin Bedrohliche, Tödliche, jenes ungesehen Gebliebene, von dem die Vernichtung ausgeht.“

29 Meinecke (1970): Wort und Name bei Paul Celan, S. 177, Anmerkung 8.

„Wiederholung der Verben und Substantive“ verursachten im „Verhältnis zum Vorhergehenden, – ‚Ich bins, ich‘ usw. –“ eine Verlangsamung, das „Auf-der-Stelle-treten der Wortfolge“ gleiche einem Staccato.³⁰ Insofern besteht keinerlei (autorpoetische) Notwendigkeit, das Ich der dritten Partie als „Anti-Stimme“³¹ zu lesen. Gerade die Zeilen „ich / bin es noch immer“ sind positiv konnotiert. Aufschlussreich ist auch ein Blick in die Vorstufen des Gedichts: In H¹⁵ heißt es noch „Ein Herz lag zwischen ihnen.“; dieses „Herz“ wird in H^{14.2} mit „Etwas“ ersetzt.³² Das Ticken („im Rhythmus der Zeit und des Herzens“)³³ ist als warnendes zu verstehen, als Vorausdeutung auf die zerstörerische Macht der Bomben.³⁴ Doch die angesprochenen Subjekte wachen nicht auf, „ihr / schlaft ja“ stellt das Ich enttäuscht fest.

Der vierte Abschnitt scheint einer der Erinnerung zu sein: „Jahre, Jahre, ein Finger / tastet hinab und hinan, tastet / umher: / Nahtstellen, fühlbar, hier / klafft es weit auseinander, hier / wuchs es wieder zusammen – wer / deckte es zu?“ Das Erlebte ist greifbar, doch das Umhertasten ist ein blindes, fühlbar nur sind (organische) Nahtstellen und klaffende Wunden.

Um zur oben bereits zitierten fünften Partie zurückzukommen: Das Licht verheißende Wort (das erlösende) kam,³⁵ aber konnte nicht leuchten. Die Leerzeile, in deren Intervall das Leuchten hätte möglich werden können, wird begrenzt durch die dreifache, insistierende Nennung des Wortes „Asche“. In einer Vorstufe des Gedichts hieß es „– Was Asche ~~ist~~, ward, bleibt unentfacht“.³⁶ Der Brenn- oder Leuchtvorgang hat nicht stattgefunden; der Reim „Nacht – unentfacht“ akzentuiert dies. Felstiner charakterisiert in seiner Besprechung von *Engführung* die Wiederholung „Asche, Asche“ zugleich als „sinnerweiternd und sinnentleerend“ und führt aus: „Wenn die Aktualität die Sprache betäubt, wiederholt man, ohne Hoffnung oder mit der Hoffnung auf dieses Wort allein: Nacht. / Nacht-und-Nacht.“³⁷ Die Sprache bliebe in ihrer nominalen Faktizität – der „narrativen Rolle entkleidet“³⁸ – undurchsichtig, Ausdruck einer Betäubung. Lehmann hingegen identifiziert „mittels der Assonanz und der gleichen Wortanordnung (auf zwei Verse verteilte dreimalige Nennung)“ die „Nacht“ mit „Asche“ und versteht sie als „Nacht des Todes“.³⁹ Doch die Form entspricht sich gerade nicht: „Asche, Asche“ ist von anderer Gestalt als „Nacht-und-Nacht“. Asche besteht aus einzelnen Teilen, Partikeln: Dies wird im Schriftbild visualisiert. Auch deutet sie auf das „Partikelgestöber“ der sechsten Partie voraus, einem Sinnbild der atomaren Zerstörung. Der „Nacht-und-Nacht“ indes wohnt das Fortschreiten der Zeit

30 Meinecke (1970): Wort und Name bei Paul Celan, S. 177.

31 Buck (1993): Muttersprache, Mördersprache, S. 120.

32 Celan (2002): HKA 5.2, S. 301, 304.

33 Jürgen Lehmann: *Engführung* (Kommentar). In: Ders. [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“. Unter Mitarbeit von Jens Finckh, Markus May und Susanna Brogi. Heidelberg 2005, S. 431-480, hier S. 448.

34 So auch Seng (1998): Auf den Kreis-Wegen der Dichtung, S. 273, Anmerkung 378.

35 Auch hier ist die Elegie *Brod und Wein* mitzudenken, vgl. Lehmann (2005): *Engführung*, S. 452.

36 Celan (2002): HKA 5.2, S. 302.

37 Felstiner (1997): Paul Celan, S. 166.

38 Felstiner (1997): Paul Celan, S. 166.

39 Lehmann (2005): *Engführung*, S. 452. So auch Mandelartz, der allerdings, seiner synchronen Film- und Gedicht-Lektüre entsprechend, in der Doppelung die „Nacht der Kamera und des Kinos“ sieht (Mandelartz [2013]: Totengespräche in dunklen Kammern, S. 256).

inne. Gleichzeitig weist die Komposition auf die Undurchdringlichkeit der Nacht hin. Szondi liest in der Wendung die „absolute[n] ‚Nacht‘, die nur sich selber kennt“.⁴⁰ Lehmann argumentiert, dass bei „Nacht-und-Nacht“ der Tag fehle, indem er der Geminale die Wendung „Tag und Nacht“ gegenüberstellt.⁴¹ Doch worin besteht das Spezifische der Bindestriche, ihr semantischer Gehalt? Lehmann suggeriert etwas vage, es handle sich um „zwei nicht näher bezeichnete Aspekte von Nacht bzw. Dunkelheit“.⁴² Joachim Seng schließlich weist auf ein „Anhalten der Dunkelheit“ hin, die durch den „Vergangenheit (1. Strophe) und Gegenwart (2. Strophe)“ verbindenden Reim der Strophenendwörter und durch den „kaum wahrnehmbaren [...] identischen Reim (‚Nacht‘ – ‚Nacht‘)“ verstärkt werde.⁴³

Der Blick in die Vorstufen des Gedichts zeigt, wie präzise Celan arbeitete: In H¹⁴ steht „– Asche, Asche. Nacht und Nacht“, in H^{4a/b} liest sich „Nachtnacht“, das gestrichen und durch „Nacht-und-Nacht“ ersetzt wird.⁴⁴ Die „Nacht“ ist also von Beginn an gedoppelt, zuerst getrennt, dann zusammengeschrieben und schließlich getrennt und zusammen: Die Worte sind mittels des Bindestrichs verbunden, aber durch ihn – der Trennstrich ist von derselben Form – auch separiert. Bindestriche sind dem Bereich der Schrift zugehörig. Sie bleiben unhörbar im lauten Lesen – im Gegensatz zur Konjunktion „und“. Der Bindestrich steht in der Lücke, er bildet eine Brücke über die Leere zwischen den Worten. Er ist Fülle und Trennendes zugleich. Im Gegensatz dazu manifestierte sich im (weder im Gedicht noch in den Vorstufen vorkommenden) Wort „Nachtundnacht“ zwar das Verbindende der Brücke (ihr Effekt), doch bliebe die Verbindung selber unsichtbar. Mittels der Bindestriche wird der Konjunktion also eine Dimension hinzugefügt, die die Worte schriftbildlich bündelt und enger zusammenschweißt, das „und“ als Konnektor potenziert.⁴⁵ Im Unterschied zu „Nachtnacht“ aber akzentuiert die Bildung auch die elementare Diskontinuität, die der

40 Szondi (1978): *Durch die Enge geführt*, S. 363.

41 Lehmann (2005): *Engführung*, S. 453.

42 Lehmann (2005): *Engführung*, S. 453.

43 Seng (1998): *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 274.

44 Celan (2002): HKA 5.2, S. 304, 315.

45 Ein eindrucksvolles Beispiel für die Akribie Celans im Umgang mit solchen Strukturen ist das Gedicht *Hinausgekrönt* aus *Die Niemandsrose*, in welchem es heißt „auch sie in eins / geschmolzen, auch sie / phallisch gebündelt zu dir, / Garbe-und-Wort.“ Das hebräische Schibboleth bedeutet Ähre: Garbe-und-Wort fallen nicht nur semantisch in eins, sondern werden mittels den Bindestrichen zu einem Wort gemacht, „geschmolzen“ (Paul Celan: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe* [HKA]. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 6: *Die Niemandsrose*. Hrsg. von Axel Gellmann unter Mitarbeit von Holger Gehle und Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. [Zwei Bände: Band 6.1: Text. Band 6.2: Apparat.] Frankfurt a. M. 2001, Band 6.1, S. 73f.). Als mehr als ein Kuriosum kann der Brief von Gisèle Celan-Lestrange an Paul Celan gelten, in dem auch sie mit der Konjunktion „und“ mit und ohne Bindestriche arbeitet: „[...] et pensez un peu à votre Mèche-et-Méchillon“ schreibt sie im Brief, in der Unterschrift dann aber „Mèchetméchillon“. Mèche (frz. Strähne, vergleiche auch das gleichnamige Gedicht Celans) war ein Kosenamen Gisèles, Méchillon verweist auf den gemeinsamen Sohn Eric. Als Personen, an die im Geist zu denken ist, sind sie getrennt, als Unterschreibende jedoch stehen sie so nahe zusammen in einer Umarmung („Ils vous embrassent. Ils vous embrassent.“), die auch den Adressaten miteinschließt, dass die Einheit die Worte zu einem machen kann (Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: *Correspondance* [1951-1970]. Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric. Éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d’Eric Celan. I Lettres. Paris 2001, S. 64).

Konjunktion dadurch gegeben ist, dass sie Leerstellen besitzt für die Relate. Die Form „x-und-x“ scheint demnach in ihrer Funktion paradox. „Nachtnacht“ wirkt in sich geschlossen, abgeschlossen, während in der Verbindung „x-und-x“ etwas Zyklisches mitklingt: Zum einen aufgrund des Rhythmus’ betont-unbetont-betont (der allerdings auch bei „Nachtundnacht“ gegeben wäre), zum andern infolge der Symmetrie, der Einheit von Anfang und Ende und dem (durch die Bindestriche) zeitlich-zeitlosen gewährten und verbürgten Übergang. Wirkt „Nachtnacht“ hastig und atemlos, lässt „Nacht-und-Nacht“, um zwei „Intervalle“ erweitert, den Atem strömen. Gleichzeitig ist die Identität der Nomina eine prekäre: Im zeitlichen Vorgang des Lesens der Wortkomposition dissolviert sich auf der Schriftebene Identität. Obschon beide Worte die gleiche Gestalt haben, erfährt das zweite Wort „Nacht“ eine mögliche Bedeutungsverschiebung. Die Wiederholung birgt die Verunsicherung in sich, dass das, was wiederholt wird, nicht mehr dasselbe ist. Die Wiederholung des scheinbar Identischen verändert dieses. Dies ist jeder Lektüre potentiell gegeben; in der engen Bindungsart der Komposition mittels Bindestrichen tritt dieses Phänomen jedoch besonders pointiert zutage.

Ist die so intensivierte Nacht derart undurchdringlich, dass sie das Wort, welches leuchten wollte, gänzlich überdeckt und erstickt? Der exponierte Reim „leuchten – feuchten“, der angesichts der Häufung von a-Assonanzen, Binnenreimen und Anaphern in der Strophe besonders hervorsticht, scheint das Gegenteil beweisen zu wollen: Er transportiert das Wort durch die Asche und durch die Nacht, hinüber in den zweiten Teil der Mittelpartie des Gedichts.⁴⁶ So heißt es in der achten Partie auch „Ein / Stern / hat wohl noch Licht.“ Der Gestus des Sagens bleibt aber nur einer des Möglichen.

Die sechste und längste Partie steht im Zeichen des Wirs: Zählt sich das Ich nun zum Sie/Ihr dazu? Oder geht es um eine ganz andere Konstellation des „Wir-Seins“? Ist die Menschheit als Ganze gemeint? Die Partie spricht von der leeren Welt, dem „Partikelgestöber“ und der Demokrit’schen „Meinung“. Sie wirft schließlich eine Frage auf: „Wie / faßten wir uns / an – an mit / diesen / Händen?“ Hände sind der Teil des

46 Der Reim „leuchten – feuchten“ muss allerdings den auf „Nacht-und-Nacht“ folgenden Gedankenstrich überwinden: „Nacht-und-Nacht. – Zum / Aug geh, zum feuchten.“ Dieser Gedankenstrich ist nur einer der insgesamt einundzwanzig des Gedichts, wobei zu bemerken ist, dass jeweils auf die End-Wiederholung der vorherigen „Stimme“ zu Beginn der Partie ein Gedankenstrich folgt, der den Neubeginn markiert – mit Ausnahme der fünften Partie, in welcher eine Inversion stattfindet: „– wer / deckte es zu?“ wird zu „Deckte es / zu – wer?“. Die weiteren Gedankenstriche lassen sich in zwei Kategorien einteilen: Zum einen stellen sie einen Unterbruch im Gedanken dar, wirken gewissermaßen als Selbstversicherung, als ein Innehalten und verstärktes Neueinsetzen oder als Correctio („Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause.“ aus der ersten Partie, „Der Ort, wo sie lagen, er hat / einen Namen – er hat / keinen.“ aus der zweiten, „Wie / faßten wir uns / an – an mit / diesen / Händen?“ und „ein / grünes / Schweigen, ein Kelchblatt, es / hing ein Gedanke an Pflanzliches dran – // grün, ja / hing, ja“ aus der sechsten). Eine andere Funktion scheinen sie einzunehmen, wenn sie den Redefluss unterbrechen um Raum für etwas Anderes zu schaffen, wie beispielsweise in der ersten Partie „Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“, in der vierten „hier / wuchs es wieder zusammen – wer / deckte es zu?“ oder in der sechsten „es blieb / Zeit, blieb, / es beim Stein zu versuchen – er / war gastlich“. Der Gedankenstrich nach „Nacht-und-Nacht“ scheint zur zweiten Kategorie zu gehören. Der imperativische Gestus erinnert an die erste Partie („Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“).

Menschen, der agiert, womit er Dinge erschaffen oder zerstören kann.⁴⁷ Insofern könnte hier die Frage der Schuld angesprochen sein. Aber Hände schreiben auch Gedichte.⁴⁸ Und im Wissen um die Referenz auf Dante in den Zeilen davor ist das Sich-Anfassen mit den Händen auch ein Bild der Annäherung zweier Liebenden. Die biblisch anmutende Wendung „Es stand auch geschrieben, daß“, die aber sowohl mit der Nichtnennung des Gesagten als auch mit der Nichtnennung des Ortes defizient bleibt und mit Schweigen bedeckt wird („Wo? Wir / taten ein Schweigen darüber, / giftgestillt, groß“) führt zu einer Sprache, die explizit auf Botanisches, Lebendiges zurückgreift: „ein / grünes / Schweigen, ein Kelchblatt, es / hing ein Gedanke an Pflanzliches dran – // grün, ja / hing, ja / unter hämischem / Himmel. // An, ja, / Pflanzliches. // Ja.“ Dass das „Pflanzliche“ betont wird, ist ein Hinweis darauf, dass auch etwas anderes mitgemeint sein könnte, etwa das biblische Motiv des Trinken des Kelches. Mandelartz sieht mit Bezug auf das Filmmaterial aus *Nuit et Brouillard* in dieser Stelle die nationalsozialistischen Gaskammern, deren Duschköpfe an der Decke („unter hämischem / Himmel“) an Kelchblätter erinnerten: Das daraus ausströmende Giftgas (das „Partikelgestöber“) zerstöre den Porenbau des Menschen, „flicke“ an den menschlichen Membranen, bis die Opfer Teil der sie umgebenden kristallinen, toten Struktur würden.⁴⁹ Auch wenn man dieser Lesart nicht folgen möchte, bleibt der „Gedanke an Pflanzliches“ in diesen Zeilen zumindest ambivalent. Das immer wieder dazwischen sprechende, bestätigende „Ja“ ist auch ein geschwätziges „Ja“, welches rücksichtslos ins Wort fällt,⁵⁰ im Gegensatz zum Stein: „es blieb / Zeit, blieb / es beim Stein zu versuchen – er / war gastlich, er / fiel nicht ins Wort.“ Der Stein allerdings wächst im Text wiederum „körnig und faserig. Stengelig“ zu einem „Es“: „locker, ver- / ästelt –: er, es / fiel nicht ins Wort, es / sprach, sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.“ Abgesetzt dann ein Anklang an die Genesis („Sprach, sprach. / War, war.“), der einige Verse später noch verstärkt wird: Der Prozess der Mineralisierung kulminiert im Anschließen (oder Kristallisieren) der Welt: „die Welt, ein Tausendkristall, / schoß

47 Vgl. auch den Kommentar zu *Nuit et Brouillard* und die darin enthaltene Konnotation von Hand und Widerstand: „Aber ein Mensch – unglaublich, wie viel Widerstand darin steckt! / Der Körper ist erschöpft, aber der Geist ist rege, die Hände sind rege“ (Celan [2000]: Nacht und Nebel, S. 87).

48 Vgl. „Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keine prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht“ (Brief Celans an Hans Bender vom 18. Mai 1960, in: Paul Celan: Gesammelte Werke. Band III, Gedichte III. Prosa. Reden. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 2000, S. 177).

49 Mandelartz (2013): Totengespräche in dunklen Kammern, S. 260-262.

50 Der im Juli/August 1959 entstandene Text *Gespräch im Gebirg* weist an vielen Stellen einen ähnlichen Duktus wie *Engführung* auf: Etwa das eingeschobene „Ja“ (eine bestätigende Pause?), die häufigen Doppelungen („kam, kam“), das Formulieren einer Aussage, die sogleich verneint wird. Auch die Sätze „Auf dem Stein bin ich gelegen, damals, du weißt, auf den Steinfliesen; da sind sie gelegen, die andern [...] und sie lagen da und schliefen, schliefen und schliefen nicht [...]“ (Paul Celan: *Gespräch im Gebirg*. In: Ders.: GW III, S. 169-173, hier S. 171-172) scheinen Passagen von *Engführung* aufzugreifen. Vgl. auch „und das Schweigen ist kein Schweigen, kein Wort ist da verstummt und kein Satz, eine Pause ists bloß, eine Wortlücke ists, eine Leerstelle ists“ (S. 170).

an, schoß an.“ Durch den Gedankenstrich als etwas Neues gekennzeichnet, heißt es in der siebten Partie dann „Nächte, entmischt.“⁵¹:

*

Schoß an, schoß an.

Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Meßtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.

Die Entmischung löst die Nächte aus den Bindestrichen. Sie stehen nun einzeln, lassen Raum. Es sind „im Spiel mit den neuen / Stunden“ Farben möglich und Strukturen (Kreise, Quadrate); doch es gibt weder „Flugschatten“, noch „Messtisch“, noch „Rauchseele“.⁵² „[W]as gewonnen wird, ist [...] kein realer Neubeginn der Geschichte, sondern nur die transitorische Abstraktion von der erfahrenen Wirklichkeit: eine Welt wird gewonnen, in der kein ‚Flugschatten‘ von Bombern, kein ‚Meßtisch‘ zur strategischen Planung militärischer Operationen und keine ‚Rauchseele‘ der Krematorien von Auschwitz vorhanden ist“,⁵³ schreibt Janz zutreffend. Auch in der Negation sind die Mahnmale noch präsent.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Strophen wird in der achten Partie beinahe überdeutlich gesagt, wo man sich befindet („in“, „beim“, „bei“, „in“, „überm“, „an“) – und was man sieht:

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

51 Diese Formulierung tritt bereits in den frühesten Textzeugen auf, die trotz der Datierung von mehr als einem halben Jahr früher zur Textgenese hinzugerechnet werden: „Nächte, entmischt / im Raumgitter die Teile“ heißt es etwa in H¹⁹ (Celan [2002]: HKA 5.2, S. 298).

52 Vgl. Lehmann (2005): Engführung, S. 465-466.

53 Janz (1976): Vom Engagement absoluter Poesie, S. 86. Janz gibt hier auch den Hinweis auf den Schluss der Rheinymne Hölderlins: „[...] Bei Nacht, wenn alles gemischt / Ist ordnungslos und wiederkehrt / Uralte Verwirrung.“ (S. 85) Zu „Rauchseele“ vgl. auch *Todesfuge*.

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.

Mit Bezügen zur jüdischen und gegenwärtigen Geschichte bildet die tastende Sprache des Gedichts ein vielschichtiges Gewebe. So bezeichnet etwa Verwerfung in der Geologie die „vertikale Lageänderung von Gesteinsschollen entlang einer Bruchstelle“; im Verlauf einer solchen Verwerfung entstehen Rillen.⁵⁴ Im Gedicht korrespondiert damit auch die Vorstellung der Juden als „Volk der Verworfenen“. Doch die Rillen verweisen auch auf den „Kugelfang“⁵⁵: Die zerschossenen Mauern der Exekutionsorte.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

Darüber, wie emphatisch (und ob überhaupt emphatisch) diese Zeilen zu lesen sind, gehen die Meinungen auseinander: Einerseits klingt Hoffnung an, andererseits lässt sich an ihr zweifeln angesichts des „hämischen Himmels“ der sechsten Partie und der Aufsplittung des hebräischen „Hosianna“ in „Ho, ho- / sianna“, eine Silbenfolge, die an höhnisches Gelächter erinnert. Die Konjunktion „also“ in „Also / stehen noch Tempel.“ deutet auf eine Ursächlichkeit hin: Ihr Grund ist in der Lokalisierbarkeit und dem Sichtbar-Werden von Ereignissen zu sehen: Wenn vorher der Ort namenlos blieb und Äußerungen wieder zurückgenommen werden mussten („Sie lagen nicht dort.“), so sind in dieser Partie sechs konkrete Orte bzw. Zeiten („Eulenflucht“ kann den Zeitraum der Abenddämmerung oder ein Loch im Giebel eines Hauses bezeichnen) genannt. Geschichte wird nicht länger totgeschwiegen (mit Gift gestillt), sondern erinnert: Entgegen all den vorangegangenen Dunkelheiten und Unsichtbarkeiten werden „sichtbar, aufs / neue: die / Rillen, die // Chöre,⁵⁶ damals, die / Psalmen.“

54 Vgl. Lehmann (2005): Engführung, S. 469f.

55 Vgl. „Der den Blicken verborgene, für Erschießungen eingerichtete Hof von Block elf; die Mauer mit Kugelfang“ (Celan [2000]: Nacht und Nebel, S. 87).

56 Zu den Chören gibt Lehmann folgenden Hinweis: „Möglicherweise bezieht sich Celan hier auf Arnold Schönbergs *A survivor from Warsaw* [...], wo ein Erzähler (Sprecher) sich erinnert, wie bei

Der Zyklus *Stimmen*, der zusammen mit *Engführung* den Band *Sprachgitter* rahmt, endet mit einer offenen Wunde:

Keine
Stimme – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.⁵⁷

In *Engführung* ist die Rede von Nahtstellen, von Klaffendem und Zusammengewachsenem. Was in *Stimmen* trotz des Harzes nicht vernarben will, erscheint auch in *Engführung* noch immer als Wunde, die sich nur teilweise schließt. Die Frage „wer / deckte es zu?“ aus der vierten Partie bleibt offen – doch die oben bereits zitierten Verse aus der sechsten Partie lassen sich darauf beziehen:

Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –

Das Kelchblatt im botanischen Sinn bedeckt und schützt das Fruchtblatt (siehe das obige Zitat aus *Stimmen*). Das grüne Schweigen, das an das Gras des Geländes gemahnt,⁵⁸ kontrastiert der Schluss der zweitletzten Partie von *Engführung*: „In der Eulenflucht, hier, / die Gespräche, taggrau, / der Grundwasserspuren.“ Er aktualisiert

einem Zähl- und Selektionsappell im Warschauer Ghetto die Internierten plötzlich das ‚Šoma’ Yisro’el’ (‚Höre, Israel’, 5 Mose 6, 4-79) anstimmten [...]“ (Lehmann [2005]: *Engführung*, S. 471).

57 Celan (2002): HKA 5.1, S. 13. Ein Fruchtblatt trägt eine Naht als Folge der Verwachsung seiner seitlichen Ränder. Am oberen Ende des Griffels, des sterilen Abschnittes des Fruchtknotens, befindet sich die Narbe, welche die Pollenkörner aufnimmt. *Sprachgitter* beginnt mit „*Stimmen*, ins Grün / der Wasserfläche geritzt.“ Auch diese Stelle findet eine mögliche Entsprechung in *Gespräch im Gebirg*: „das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man soll es nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich [...]“ Das Grüne mit dem Weißen verbindet sich im Text zum „Grün-und-Weiße[n]“ (Celan [2000]: *Gespräch im Gebirg*, S. 170f.). Evoziert wird hier mit Trinitätsmetaphern („die Erde [...] hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal“, „der, der sich gefaltet hat, dreimal und nicht für die Menschen“) eine abgründige Sprache („die Erde [...] hat sich aufgetan in der Mitte“), eine Sprache „ohne Ich und ohne Du“, die nicht für „mich“ und „dich“ gelten kann.

58 Vgl. „Der Krieg schlummert nur. / Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt“ (Celan [2000]: *Nacht und Nebel*, S. 97).

die Vergangenheit im Hier (und Jetzt), wo taggraue⁵⁹ Gespräche stattfinden in der Abenddämmerung (Eulenflucht), in den Spuren und Bahnen des Grundwassers, das aus dem Untergründigen – durch den Porenbau hindurch – kommt und den Weg in die Toteskammern findet. Zwischen den Nächten, in den Nahtstellen, werden taggraue Gespräche frei. Dies auch mittels des Textes, des Gedichtes selber: „hier“ heißt es deutlich, „hier“ finden die Gespräche der Grundwasserspuren statt.⁶⁰

Doch die Eulenflucht ist ein Zeitraum, der, wie Seng formuliert, „bedrohlich im Zeichen einer neuen Nacht steht.“⁶¹ Cayrols Kommentar zu *Nuit et Brouillard* endet in der Celan'schen Übersetzung mit „Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? Haben sie wirklich ein anderes Gesicht als wir? / Irgendwo gibt es noch [...] all jene, die nie dran glauben wollten, oder nur von Zeit zu Zeit. / Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rassenwahn sei für immer darunter begraben, uns, die wir tun, als schöpften wir neue Hoffnung, // als glaubten wir wirklich, dass all das nur / einer Zeit und nur einem Land angehört, / uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns / und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt.“⁶²

2. ... rauscht der Brunnen

... RAUSCHT DER BRUNNEN

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

Und du:
du, du, du
mein täglich wahr- und wahrer-
geschundenes Später

59 Zu „taggrau“ vgl. Celans Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker 1958: „Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische [...] Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also [...] eine ‚grauere‘ Sprache [...]“ (Celan [2000]: GW III, S. 167). Vgl. auch die Besprechung des Gedichts *Schwimmhäute* im zweitletzten Abschnitt dieses Aufsatzes.

60 Vgl. auch hier wieder den Kommentar zu Resnais' Dokumentarfilm in der Übersetzung Celans: „Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe – wie unser schlechtes Gedächtnis“ (Celan [2000]: Nacht und Nebel, S. 97-98, Hervorhebungen O. S.). In der Schlusspartie von *Engführung* tropft das Wasser – auch schriftbildlich – hinunter, hinterlässt Spuren: „(– taggrau, / der / Grundwasserspuren –“.

61 Seng (1998): Auf den Kreis-Wegen der Dichtung, S. 280.

62 Celan (2000): Nacht und Nebel, S. 98-99 (Hervorhebungen O. S.). Der Satzteil „all jene, die nie dran glauben wollten, oder nur von Zeit zu Zeit“ fehlt im publizierten französischen Original, wird im Film allerdings gesprochen.

der Rosen –:

Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.

Krücke du, Schwinge. Wir – –

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne.⁶³

Dieses 1963 erschienene Gedicht enthält Referenzen auf ein früheres Gedicht Celans, das es fragmentarisiert anzitiert:

KRISTALL

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
Sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.⁶⁴

Auch Selbstzitate sind Fremdkörper im Gedicht, sie sind primär Zitat und transportieren nicht notwendigerweise dieselbe Aussage, die sie in ihrem ursprünglichen Kontext entfalteten. ... *rauscht der Brunnen* ist Zeugnis der Auseinandersetzung Celans mit den Plagiatsvorwürfen von Claire Goll. Darauf (ebenso wie auf den Zusammenhang mit der Weigerung Celans, in der Anthologie Hans Benders, *Mein Gedicht ist mein Messer*, zu publizieren)⁶⁵ wird hier nicht näher eingegangen.⁶⁶ „Sieben Rosen später“ hieß in

63 Celan [2001]: HKA 6.1, S. 39.

64 Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe (HKA). I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 2/3: Der Sand aus den Urnen/Mohn und Gedächtnis. Hrsg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher. (Zwei Bände: Band 2.1/3.1: Text. Band 2.2/3.2: Apparat.) Frankfurt a. M. 2003, Band 2.1/3.1, S. 112.

65 Celan nennt den Titel in einem Brief an Otto Pöggeler einen „entsetzlichen Titel“ und lässt nach der zweiten Aufforderung in der Anthologie einen Brief an den Herausgeber abdrucken, der den berühmt gewordenen Ausspruch „Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte“ enthält (zitiert nach Barbara Wiedemann [Hrsg.]: Paul Celan – Die Goll-Affaire. Dokumente zu einer ‚Infamie‘. Frankfurt a. M. 2000, S. 404-406).

66 *Kristall* ist eines der Gedichte, das im Laufe der Affaire als sogenannte Parallelstelle zu Yvan Goll galt. Die von Claire Goll als Beweis angeführten Zitate scheinen allerdings „verkrüppelt“, nämlich aus dem Kontext gelöst und verändert worden zu sein, vgl. Barbara Wiedemann: Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995) (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 140), S. 107-118 und

Kristall der Beginn des Verses, der den Titel ... *rauscht der Brunnen* vervollständigen würde. Das „Später der Rosen –“ in ... *rauscht der Brunnen*, emphatisch viermal mit „du“ angeredet, erscheint als Konkretisierung der (mit dem Ich) „verkrüppelnden Worte“: Sie werden täglich geschunden und werden dabei immer wahrer und wahrer – Celan insistiert auf dem Wahrheitsgehalt seines Schreibens. Das Gedicht fragt nicht nach der Zahl der Rosen – sieben ist die in ... *rauscht der Brunnen* ausgesparte Zahl, die in der Goll-Affaire bedeutungstragend war – sondern betont die Welthaftigkeit und Wahrhaftigkeit des Gedichts: Das „Später der Rosen“ ist „wieviel / Welt“. Es stellt eine Antwort Celans dar auf die Vorwürfe, seine Lyrik sei hermetisch und voll leerer Metaphern.⁶⁷

Von der Ansprache an ein „Ihr“ (die „Messer meines Schweigens“, die „Worte“) und ein „Du“ (das „Später der Rosen“, eine „Krücke“ und eine „Schwinge“ gleichzeitig) geht das Gedicht über zu einem „Wir“ (das Ich und seine Worte?). Doch die Sprache verstummt gleich danach, ein doppelter Gedankenstrich markiert diese Zäsur: Auch hier wird etwas abgeschnitten, abgetrennt. Aus dem aporetischen Schweigen kann nur mittels des in die Zukunft weisenden Versprechens, ein (Kinder-)Lied zu singen, hervorgeklungen werden. Das Sprechen setzt neu an, auf einer anderen Ebene: Ein Kinderlied trägt die Assoziationen Unschuld und Verspieltheit mit. Doch das Lied ist weit davon entfernt, ein spielerisches zu sein: Es zerstückelt die Menschen in „Men“ und „Schen“. Der Duktus ist ein unruhiger, bemüht, sich ständig zu versichern („hörst du“, „ja“), er verleiht der Strophe den Anklang von Dringlichkeit, Verzweiflung und Wahn, Sinn zersetzt sich. Das „Augenpaar“ lag bereit, „dort“, im Gestrüpp: Das Wort „Gestrüpp“ lässt, wie auch das Wort „Krücke“, eine „Verkrüppelung“ mithören, sowohl lautlich als auch in seiner gleichsam „antilyrischen“ Tendenz. Nicht Rosen evoziert es, eher eine Dornenhecke, gar den biblischen Dornbusch? Oder den Maquis?⁶⁸ Die spezifische Form der Wendung „als / Träne-und- / Träne“ scheint sich aus der körperlich bedingten Zweiheit des Augenpaares, das als Paar bereits wieder Einheit ist, zu erklären. Nicht so ohne Weiteres in dieses Argument eingliedern lassen sich aber die folgenden zwei Elemente: Einerseits hieß es in *Kristall* „Nicht im Aug [suche] die Träne“, andererseits trennt ein Zeilensprung das Augenpaar. Beides ist denn auch in der Forschung angesprochen worden: Barbara Wiedemann und Anja Lemke nehmen Augen und Tränen nun – anders als in *Kristall* – affirmativ identifiziert wahr, wobei Wiedemann im Zeilenumbruch das gebrochene Auge eines Toten „vage angedeutet“ sieht.⁶⁹ Anders Thomas Schestag, der – indem er die Weisung aus *Kristall* in ... *rauscht der Brunnen* gleichsam umkehrt – schreibt: „Die Wendung legt nah, in der Träne nicht

Thomas Schestag: Men Schen. Schnitte durch ein Gedicht Paul Celans. In: MLN 119, Heft 3 (2004), S. 580-607.

67 Vgl. Wiedemann (1995): Warum rauscht der Brunnen?, S. 114f. und das in ihrem Aufsatz entfaltete Bezugsgeflecht von Daten in Celans Gedichten.

68 Vgl. Barbara Wiedemann: ... rauscht der Brunnen. In: Kommentar zu „Die Niemandrose“. Hrsg. von Jürgen Lehmann unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 153-158, hier S. 157.

69 Vgl. Wiedemann (1995): Warum rauscht der Brunnen?, S. 116 sowie Wiedemann (1997): ... rauscht der Brunnen, S. 157 und Anja Lemke: Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan. München 2002, S. 492.

das Aug zu suchen, das sie ausgedrückt hat.“⁷⁰ Die Trennung von Träne und Auge zu messen (in Anspielung auf das Messende in „Messer“) hieße auch, das Auge zu bergen, es in der Träne wiederzufinden. Schestag nimmt die Bindestriche ernst: Sie zeichnen für ihn „nicht nur das Emblem der Träne [...], sondern [...] tragen dem Zug zur Anziehung, der – trotz des Zeilensprungs – durch die Träne, durch *Träne-und- / Träne* geht, dem Zug zum *Wort* vor Augen, es aufzufangen und auszulesen, der Träne *Trennungszeichen* ein [...]. Der verbindliche Zug, der durch *Träne-und- / Träne* geht, trennt Träne und Träne“.⁷¹ Das Enjambement verstärkt sowohl das einende wie auch das trennende Moment des Bindestrichs. Neumanns Beobachtung – „Einer Vielzahl Komposita [...] verschiedener Wortarten scheint durch Trennstriche, welche die zusammengefügt Wortteile scheiden, bereits im Augenblick ihrer Entstehung das Zeichen des Zerfalls mitgegeben. Diese Zersplitterung geschieht zumeist im Wort-Enjambement [...]“⁷² – lässt sich hierauf übertragen: Die Bindestriche betonen das Prozessuale und Fragile, das in der Schrift sichtbar bleibt. Die Trennung am Zeilenende bricht die Symmetrie der Wortkomposition auf unwiderrufliche Weise. Was hätte symmetrisch, wohlgeordnet – ein Augenpaar – sein können, ist gesprengt durch das Zeilenende, die erzwungene Leere im Schriftbild. Die zweite Träne ist aber durch den Bindestrich noch verbunden mit der ersten, der Bruch ist nicht vollständig.⁷³ Und auch hier wird das Wirken der Zeit sichtbar in den Bindestrichen (der Spur der Träne): Im Graphisch-Räumlichen tropft die Träne eine Zeile hinunter.

... *rauscht der Brunnen* evoziert Messer (Schneidinstrumente oder Messende!), arbeitet mit fragmentarischen Selbstzitat, setzt das (zerschnittene) Men und Schen wieder in Menschen zusammen. In der Anrufung „Ihr meine mit mir ver- / krüppelnden Worte, ihr / meine geraden.“ sind die geraden Worte schriftbildlich intakt, die verkrüppelnden aber werden um die Zeile gebrochen. Das Gedicht spricht nicht nur von Versehrungen, sondern vollzieht sie.

Neben der Performanz spielt die Ebene der Vermittlung eine wichtige Rolle: Sowohl die Men und Schen als auch das Augenpaar im Gestrüpp gehören zum Lied, das „wir“ singen werden. Der Leser wird dazu aufgefordert, es, das Zukünftige, bereits jetzt zu hören („hörst du“) im Verweis auf das Lied. Doch dass die Wendung „Träne-und- / Träne“ um die Zeile gebrochen wird, fügt auch dem Lied eine Lücke hinzu: Sowohl das Lesen als auch das Hören stockt. Das Augenpaar liegt zudem als „Träne-und- / Träne“ bereit – für etwas, für jemanden? Bereitzuliegen bedeutet ganz grundsätzlich einen Zustand der Erwartung. Doch ob diese Erwartung im Lied erfüllt wird oder nicht, darüber sagt das Gedicht nichts aus. Der gedoppelten Träne ist mit der Formulierung „als

70 Schestag (2004): Men Schen, S. 606.

71 Alle Zitate aus Schestag (2004): Men Schen, S. 606f. Anders Lemke: Sie identifiziert die Bindestriche, nachdem sie das „Wir –“ nicht ins Messer, aber „ins Offene“ hat „laufen lassen“ (Lemke [2002]: Konstellation ohne Sterne, S. 491), mit den zwei Gedankenstrichen – „Beide Striche bilden oben die Leerstelle nach dem Wir, die semantisch nicht mehr zu füllende Lücke der Gemeinschaft, die aber als Lücke dennoch den Schmerz der Getrennten zu einem Meridian werden lässt.“ (S. 492) – und zitiert die Wendung dennoch zweimal unvollständig, nämlich gänzlich ohne oder mit nur einem Bindestrich (S. 485, S. 491).

72 Peter Horst Neumann: Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung. Göttingen 1990² (1968), S. 19.

73 Man beachte auch das englische „tear“, das sowohl „Träne“ (tear ist verwandt mit dem alten Wort „Zähre“) wie auch „zerreißen“ bedeuten kann.

Träne-und- / Träne“ (Hervorhebung O. S.) eine weitere mediale Ebene eingeschrieben. Mittels des „als“ wird dem Augenpaar eine Verdoppelung und damit eine Differenz zugeordnet. Nicht nur ist der Moment des Umschlagens vom Einen ins Andere nicht fassbar, auch die behauptete Identität der Elemente ist zu einer überlagerten geworden, in der das (vermeintlich?) Ursprüngliche durchschimmert. In Anknüpfung an die oben dargelegten Überlegungen Schestags zur Trennung von Träne und Auge ließe sich jedoch sagen, dass gerade dieses Aufgehoben-Sein im Ursprünglichen, Zugehörigen über die intertextuelle Anknüpfung an *Kristall* entschieden abgewehrt wird. Die mediale Trennung wird damit, obschon nicht verortbar, zu einer definitiven. Die Trennung ist inkommensurabel. Völlig ausgespart wird im Gedicht auch die Empfängerebene des medialen Vorgangs. Es wird gesungen werden für wen? Einem Du wird dies zumindest angekündigt („hörst du“). Und für wen liegt das Augenpaar im Gestrüpp bereit im Lied? Diese Leerstellen sind signifikant: Der Vorgang der Kommunikation ist von Anfang an ein defizienter, störungsanfälliger, ein „geschundener“.

3. Diese freie, grambeschleunigte Faust

Diese
freie,
grambeschleunigte
Faust (sie
bahnt sich den Weg):

so
weiß
will sie sein,
wie das, was dich anglänzt,
wenn du schwebend darangehst,
es zu entziffern,
mit aufgebissener
Lippe, getragen
vom Schlaf, der mir wild
aus den Poren trat, vor
lauter blankem
Du-weiß-und-Du-weiß.⁷⁴

Dieses Gedicht ist datiert auf den 29. 6. 1965, erschienen ist es 1967 als Portfolio mit sechs Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange.⁷⁵ Die Datierung ist allerdings unsicher,

74 Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe (HKA). I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 11: Verstreut gedruckte Gedichte. Nachgelassene Gedichte bis 1963. Hrsg. von Holger Gehle und Thomas Schneider unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 2006, S. 67.

75 Erstdruck: Portfolio VI, Six gravures à l'eau forte de Gisèle Celan-Lestrange. Hrsg. von Robert Altmann. Paris 1967. Die Radierungen von Celan-Lestrange sind ebenfalls abgedruckt in Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: Correspondance (1951-1970). Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric. Éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan. II Commentaires et Illustrations. Paris 2001.

eventuell irrte sich Celan im Jahr. Im Zusammenhang mit der Entstehung des Portfolios spricht er in einem Brief vom 6. 6. 1966 an Gisèle über das Gedicht, das ihre Radierungen begleiten soll: „De temps en temps, j'ajoute q[uel]q[ues] lignes au poème (,Opaque‘) destiné à accompagner vos nouvelles gravures.“⁷⁶ Worauf „Opaque“ (frz. für lichtundurchlässig, schwer zugänglich, unverständlich) verweist, bleibt unklar.

In der frühesten erhaltenen Vorstufe H⁴ heißt es: „wenn du's entziffern kommst, grundlos / mit aufgebissener Lippe, / im Schlaf, der mir wild / aus den Poren trat, vor [irrem] [wildem] [Du-weißt.] / lauter genauem, wie Dolche / hellem Du-weißt. // Der alle die Jahre / zermahlende Tag. // Dies Wissen, hingehaucht über / trinkendes Rot“.⁷⁷ In H³ ist zu lesen „vor / lauter blankem, wie Dolche / genauem Du-weißt“, im letzten Manuskript „lauter blankem / Du-weißt-und-Du-weißt.“⁷⁸ Der desaströse, ein Datum fixierende Tag und die letzten Zeilen von H⁴ fallen weg. Celan streicht zuerst das Wort „hell“, das in Gedichten (und in Briefen) oftmals positiv konnotiert ist und ersetzt es durch „blank“. In der Schlussfassung werden die Dolche getilgt, dafür erscheint das „Du-weißt“ doppelt. Die Konnotation von Schneid- oder Stechinstrumenten ist in der Schlussfassung aber noch immer präsent: Häufig wird das ungeschützte Metall eines Messers als blank beschrieben, da es hell glänzt. Die vergleichende Lektüre der Vorstufen bestärkt die Lesart, dass in der Endversion primär die Farbe weiß betont wird. Die Paronomasie weiß-weiß greift auch die weiße Faust wieder auf.

Der Duktus des Gedichts ist stockend, geprägt von Enjambements und Kommata, und doch entwickelt er den Anschein eines langsamen, unerbittlichen Fortschreitens: Es geht ein Zug durch das ganze Gedicht, der erst in der letzten Zeile endet. Bereits die ersten Worte des Gedichts wirken paradox: Die Faust wird vom Gram beschleunigt, sie muss sich den Weg bahnen (durch etwas hindurch?), wird aber dennoch als frei bezeichnet. Inwiefern kann eine Faust, deren Handlungsantrieb in Gram gründet, frei sein? Gram bezeichnet etwas Zerfressendes, das lange Zeit hindurch währt, seine Kraft erst aus dieser Dauer bezieht. „Grambeschleunigt“ gibt der Bewegung der Faust also Schnelligkeit und Langsamkeit zugleich. Wohin will sie treffen? Ist sie zielgerichtet? Indem der Weg der Faust und nicht ihr Ziel fokussiert wird, wird die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, worin der Weg besteht und was die Ursache für den Gram sein könnte. Gegenüber den Vorstufen, in denen es heißt „Diese / freie, wandernde / [die]

76 Celan / Celan-Lestrangé (2001): Correspondance I, 453, S. 477. Der Brief ist datiert auf einige Tage vor der Entlassung Celans aus der Klinik Sainte-Anne. Gewöhnlicherweise zitierte Celan deutsche Gedichttitel nicht auf Französisch, möglicherweise handelte es sich also um ein französisches Gedicht oder zumindest um ein Gedicht mit französischem Titel, oder aber um eine Anspielung auf ein anderes Gedicht. „Für einen Datumsfehler könnte ein Typoskript von ‚Diese entzweite Denkmusik‘ vom 28./29. 6. 1966 sprechen, das oben rechts u. a. die Kennzeichnung ‚(Porte-folio)‘ trägt“, argumentiert Wiedemann (Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2003, S. 750).

77 Celan (2006): HKA 11, S. 69. Eckige Klammern bedeuten Texttilgung in der Handschrift. Nimmt man eine spätere Entstehung von *Diese freie, grambeschleunigte Faust* an, so lassen sich, in Verbindung vor allem mit den Vorstufen, Anklänge finden an ein tragisches Geschehen: In einer Nacht im November 1965 versucht Celan im Wahn, seine Frau mit einem Messer zu töten (vgl. Markus May / Peter Goßens / Jürgen Lehmann [Hrsg.]: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2008, S. 14).

78 Celan (2006): HKA 11, S. 70.

grambeschleunigte Faust“ (H⁴) und „Diese / [jenseits der Ziele] / unbotmäßige [,freie] / [wandernde]“ (H³), tritt in der Endfassung die Unausweichlichkeit des Vorgangs deutlicher hervor.⁷⁹

Der Doppelpunkt nach dem eingeklammerten „sie / bahnt sich den Weg“ bezieht sich zurück auf „Diese / freie, / grambeschleunigte / Faust“ – was danach kommt, soll sie näher charakterisieren. Auf den Doppelpunkt folgt eine Leerzeile: Die Faust bahnt sich auch im Schriftbild den Weg. Neu angesetzt wird anschließend mit „so / weiß / will sie sein“. So weiß ist denn auch die Leerzeile. Relationales Weiß-Sein-Wie... und Sich-Den-Weg-Bahnen verschränken sich also im Gedicht. Der Vergleich hat kein klares Ende: Aufgrund der asyndetischen Reihung ist das Referenzobjekt der Schlusszeilen nicht bestimmbar. Auch die Kausalbeziehungen bleiben verschwommen. Das blanke „Du-weißt-und-Du-weißt“ wird als Ursache genannt, indes wofür? Es kann sowohl als Grund für den dem Ich aus den Poren getretenen Schlaf (ein Bild, das eine gesteigerte Durchlässigkeit des Körpers suggeriert), als auch für die aufgebissene Lippe (eine Verwundung des Körpers) oder für das Anglänzen (das die Oberfläche und Undurchdringlichkeit eines Körpers oder eines Dings betont) figurieren. Auch „getragen vom Schlaf“ kann sich sowohl auf die Faust als auch auf das Du beziehen. Die einfachere Leseweise, das heißt eine, die sich dem Satzfluss anpasst, ergäbe, dass das umfassende und Zeilen ausfüllende „Du-weißt-und-Du-weißt“ der Grund für den dem Ich wild aus den Poren getretenen Schlaf ist, der wiederum das Du trägt. Auch „das, was dich anglänzt“ bleibt in der Identifizierung unsicher. Ist es identisch mit dem vom Du Entziffert-Werdenden? Die Syntax scheint dies zu bestärken.⁸⁰ Entziffern bedeutet, eine geheime, womöglich mit fremden Schriftzeichen geschriebene Schrift zu lesen, Dunkles zu enträtseln. Anglänzen hat eine positive Konnotation – doch was weiß glänzt, ist nicht eigentlich entzifferbar: Glanz bedeutet Reflexion, Spiegelung, vielleicht sogar Geblendet-Werden. Die Lippe (des Dus) – metonymisch zum Mund, dem Ort, wo Worte hörbar werden, ins Freie gelangen – ist aufgebissen. Sie weist auf eine Versehrtheit im Zusammenhang mit Sprache und Sprechen hin. Offengelassen wird, ob es ein Akt der bewussten Selbstverletzung oder die Spur eines belastenden, gewaltvollen Erlebnisses ist. Die neben den präsentischen Formen auffällige Vergangenheitsform „trat“ deutet auf die Vorgängigkeit eines Ereignisses.

Das Du könnte im Übrigen als weitere Instanz des Ichs gelesen werden. Im allgemeinen Kontext (Celan) und im speziellen (den Radierungen Celan-Lestranges) scheint jedoch eine dialogische Struktur naheliegend. Wenn im Gedicht ein Ich sich spricht, folgt daraus, dass es automatisch Mitwisser ist des vom Du Gewussten? Nicht notwendigerweise – doch die Verwebung des Ichs in das Gedicht suggeriert es.

79 Celan (2006): HKA 11, S. 68-69.

80 Vgl. aber auch den einzigen Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch zu „anglänzen“, ein Zitat aus Jean Pauls *Titan* (Band 3): „o wie zwei menschen, ähnliche wesen, einander fremd und ungleich werden, bloß weil eine gottheit zwischen beiden schwebt und beide anglänzt.“ (Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bearbeitet von Moriz Heyne. Leipzig 1854-1960. Band 1, Spalte 354, Hervorhebungen O. S.) Es handelt sich um eine Szene zwischen der Hauptfigur des Romans, Albano (vgl. lat. albus = weiß) und seiner ersten Liebe Liane. Celan hat Jean Paul gelesen und nachweislich mehrfach Worte aus seinen Schriften in Gedichten übernommen. So finden sich denn auch zu Beginn des ersten Bandes von *Titan* im Nachlass zahlreiche Anstreichungen Celans, in den weiteren Bänden jedoch kaum.

Andererseits könnte „Du-weißt-und-Du-weißt“ auch als absichtsvolles Verschweigen gelesen werden, als Referenz auf ein ganz bestimmtes Ereignis, das vom Ich nicht näher erläutert werden kann oder möchte.

Im Gedicht wird ganz grundsätzlich Referentialität zum Thema. Im Kontext der Radierungen von Celan-Lestrange gewinnt diese Bedeutungsebene eine zusätzliche, intrikate Note: Inwiefern bezieht sich das Gedicht auf die Radierungen? Was soll entziffert werden? Erhellend oder verdunkeln Schrift und Radierung sich gegenseitig?

Die Wortkomposition am Ende des Gedichts füllt die ganze Zeile, ihre Totalität mittels der Bindestriche lässt ein Referenzobjekt überflüssig werden. Die Großschreibung des Dus in der Wendung legt nahe, die Wortgruppenzugehörigkeit wie folgt anzusetzen: (Du-weißt)-und-(Du-weißt). Zwar ließe sich auch hier an zwei Aspekte denken, an zwei verschiedene Inhalte des Wissens, doch erscheint eine Dopplung im Sinne einer Intensivierung plausibel.⁸¹ In der zyklischen Struktur kehrt das Wissen zu sich selber zurück. In gewissem Sinne hat dieses absolute, präsentische Wissen keine Zeit: Es bedeutet auch ein Fortdauern des Wissens, in Vergangenheit und Zukunft, damals und immer. Der Ausdruck gibt seine Undeutbarkeit offen zu lesen, auch er „glänzt an“. Er enthält das Wissen, schützt es. Den Verweis „Opaque“ wieder aufgreifend könnte man sagen, das Gedicht sei opak: Lichtundurchlässig und undurchdringlich wirft es Fragen auf, die der Leser vergeblich zu beantworten versucht. Auch das, was anglänzt, kann opak sein, denn opak bedeutet, dass das Licht entweder absorbiert oder reflektiert wird. In den Vorbereitungen zur Meridianrede notiert Celan zum Gedicht: „Das Fremde bleibt fremd, es ‚entspricht‘ und antwortet nicht ganz, es behält seine ihm Relief und Erscheinen (Phänomenalität) verleihende Opazität“.⁸² Das opake Gedicht webt ein Netz aus Referenzen, die unentzifferbar bleiben, doch unentzifferbar heißt nicht hermetisch, heißt nicht weltabgewandt und bedeutungslos; die Referenzen stehen im Wissen ihrer Referentialität. Der Leser, dessen Zeit zum Gedicht hinzutritt, findet sich unversehens auch in dem „Du-weißt-und-Du-weißt“ wieder: Denn in einer Übertragung wird der Leser zur Figur, die „es“ zu entziffern versucht – das Gedicht, das ihn anglänzt.

4. Der Zeithof der Worte

Die Form „x-und-x“ verhält sich, wie gezeigt, in besonderer Weise zur Zeitlichkeit. Sie scheint durch ihre Geschlossenheit Zeit aufzuheben, den Augenblick zu sistieren, da sie sich in ihrer vollendeten Symmetrie selbst genügt. Und doch fällt gerade bei dieser spezifischen Form der zeitliche Aspekt des Lesens deutlich ins Auge: Der

81 Celan verbindet nicht selten mehrere Worte eines Satzes mit Bindestrichen, sei es in Gedichten oder in persönlichen Briefen, vgl. beispielsweise „juste ce Wir-sind-es-noch-immer“ aus einem Brief an Gisèle (Celan / Celan-Lestrange [2001]: *Correspondance I*, 218, S. 232). Diese Gedichtzeile zitieren die Celans häufig, üblicherweise aber ohne Bindestriche, so, wie sie in *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* steht. Im selben Brief schreibt Celan auch „vous ma Très-Limpide, ma Très-Vraie, ma Très-Droite-et-très-Fidèle.“ Hier erscheinen die Bindestriche als ein Versuch, die Zusammengehörigkeit zu verstärken. Das zweite „très“ in der Fünfwortfolge ist kleingeschrieben: Ein Argument dafür, das Du-Weißt als Einheit zu sehen.

82 Celan (1999): *Der Meridian*. TCA, Nr. 57/485, S. 71.

schriftbildlichen Einheit der Worte „x“ korrespondiert im Gang durch die Wortverbindung ein (mögliches) semantisches Nicht-Entsprechen: Das Potential und das Unbehagen der Wiederholung. Anhand des folgenden Gedichts von Celan lassen sich diese Überlegungen fortführen.

SCHWIMMHÄUTE zwischen den Worten,

ihr Zeithof –
ein Tümpel,

Graugrätiges hinter
dem Leuchtschopf
Bedeutung.⁸³

Auffällig an diesem Gedicht aus dem 1970 erschienenen Band *Lichtzwang* ist sein Verzicht auf Verben („Zeitworte“). Auch hier bleiben die Verhältnisse der Wörter zueinander mehrdeutig: Sind die Schwimmhäute, der Zeithof und der Tümpel dasselbe? Fallen Leuchtschopf und Bedeutung in eins oder ist nach dem Leuchtschopf ein Doppelpunkt zu denken? Und in welchem Verhältnis steht das Graugrätige zu den Substantiven der ersten drei Gedichtzeilen? In der hier vorgeschlagenen Lesart werden die Evokationen zu vier jeweils neuen angeordnet: Erstens Schwimmhäute, zweitens Zeithof, drittens Graugrätiges und viertens Leuchtschopf. Damit entspräche der Tümpel dem Zeithof und die Bedeutung dem Leuchtschopf.

Der Begriff „Zeithof“ intrigiert Celan: Dreimal kommt er in seinen Gedichten vor. Zusätzlich trägt ein Konvolut den Titel *Zeitgehöft*, dieses wird 1976 postum im Band *Zeitgehöft* zusammen mit zwei weiteren Konvoluten veröffentlicht. Anzunehmen ist, dass Celan den Begriff bei Husserl gelesen hat. Husserl fasst den Zeithof als Erweiterung eines Jetztpunktes auf, er formuliert dies am Beispiel des Wiedererinnerns einer Melodie: „[D]em Jetztpunkt der Wahrnehmung entspricht ein Jetztpunkt der Erinnerung. [...] Jeweils ist immer ein Ton (bzw. eine Tonphase) im Jetztpunkt. Die vorangegangenen sind aber nicht aus dem Bewusstsein ausgelöscht. Mit der Auffassung des jetzt erscheinenden, gleichsam jetzt gehörten Tones verschmelzen die primäre Erinnerung an die soeben gleichsam gehörten Töne und die Erwartung (Protention) der ausstehenden. Der Jetztpunkt hat für das Bewußtsein wieder einen Zeithof, der sich in einer Kontinuität von Erinnerungsauffassungen vollzieht.“⁸⁴ Der Zeithof ist also der Horizont, in dem etwas erscheint, in den Vergangenheit und Zukunft hineinragen. Celan bindet den Begriff „Zeithof“ in seine Überlegungen zur Zeitlichkeit des Gedichts ein: In einem Entwurf zur Radiorede *Die Dichtung Ossip Mandelstamms* schreibt er, „noch in seiner Nähe spricht seine Ferne mit, spricht seine eigene Zeit mit; im Gedicht verklammern sich diese – verschiedenen – Zeiten, spricht die Stunde und der Äon, der Herzschlag und die Weltuhr. Sie sprechen zueinander, treten zueinander – sie bleiben

83 Paul Celan: Werke. Historisch-kritische Ausgabe (HKA). I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Band 9: Lichtzwang. Hrsg. von Rolf Bücher unter Mitarbeit von Andreas Lohr und Axel Gellhaus. (Zwei Bände: Band 9.1: Text. Band 9.2: Apparat.) Frankfurt a. M. 1997, Band 9.1, S. 75.

84 Edmund Husserl: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Hrsg. von Martin Heidegger. Halle a. d. S. 1928, S. 395f.

inkommensurabel. Dadurch entsteht im Gedicht jene Bewegtheit und Spannung, an der wir es erkennen: noch immer tritt Zeit hinzu, partizipiert Zeit. In einem solchen Zeithof stehen die Gedichte Ossip Mandelstamms.⁸⁵ Für die dialogische Ausrichtung des Gedichts ist dessen zeitliche Offenheit (das mögliche Hinzutreten von Zeit) essentiell. Gisela Bezzel-Dischner schreibt: „[O]ft stehen die Worte bei Celan nur mehr als Zeichen, umgeben von einem unausgesprochenen, potentiellen Bedeutungshof. Alles, was das Wort an Geschichte (Vor- und Rückerinnerung) mit sich trägt, und alles, was sich mit ihm assoziieren lässt, wird dadurch frei: Im Wort sind seine unausgesprochenen Möglichkeiten ‚zusammengeführt‘.“⁸⁶ Im Gedicht *Schwimmhäute* ist dies besonders gut zu erkennen: Es besteht aus Substantiven und Präpositionen, Temporales wird ausgespart. Dadurch richtet es den Blick des Lesers auf die Zwischenräume, auf die Nähe und Distanz der Worte zueinander, auf die Fülle an Bedeutungsmöglichkeiten.

Der Gedankenstrich nach „Zeithof“ nimmt eine besondere Position ein. In ihm manifestiert sich ein Zeithof sowohl in der Schrift als auch im Hören. Er fokussiert den Blick auf das, was zwischen den Worten ist: Interpunktion, aber auch Anklang, Assonanz, Erinnerung.⁸⁷ Zum „wahrgenommenen Bild im Gedicht gehört das Wahrnehmen auch seines Schallbilds [...], eine aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörende Sprechart“, schreibt Celan.⁸⁸ Der Gedankenstrich ist – zeitlich – ein Moment des Innehaltens (ein „Atemhof“⁸⁹), an dem Vergangenheit und Zukunft teilhaben. Er ist auch ein Moment des möglichen Umschwungs: Der Ausdruck „ein Tümpel“ vermag die Aussage beinahe ins Lächerliche zu ziehen. Mit Tümpel verbindet sich gemeinhin die Vorstellung von seichtem, trübem Wasser.⁹⁰ Florence Pennone hingegen erinnert an den „schwarze[n] Tümpel“ in Celans Rimbaud-Übersetzung, die „dichterische Heimat“.⁹¹

Explizit räumliche Strukturen werden in *Schwimmhäute* evoziert: Den Zeithof oder Tümpel begrenzen zwei Leerzeilen, die das Verborgene der Worte, ihre Tiefen, evozieren. Der Leuchtschopf kann nebst (Haar-)Büschel, farbiger Federschopf (von

85 Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 59, S. 71.

86 Gisela Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 10), S. 118. Sie führt Celans Begriff „Zeithof“ auf Husserls „Hof von Hintergrundsanschauungen“ bei der Dingwahrnehmung zurück (S. 117).

87 Vgl. aus Celans Radiorede zu Mandelstam: „Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten [...], das dem mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht [...] (Dieses Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den ‚Höfen‘, in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat *semantische Relevanz*.)“ (Paul Celan: Die Dichtung Ossip Mandelstamms. In: Ders. [1999]: Der Meridian. TCA, S. 215-221, hier S. 216).

88 Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 256, S. 107.

89 Vgl. Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 256, S. 107 und Nr. 280, S. 110: „Zeithöfe, durchatmet, umatmet“.

90 Im Grimm'schen Wörterbuch bezeichnet Tümpel allerdings auch eine tiefe Stelle in einem Gewässer, vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Band 22, Spalten 1755-1761.

91 Florence Pennone: Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik. Tübingen 2007 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 128), S. 485.

Wasservögeln) auch „das Oberste“ oder Gipfel bedeuten.⁹² Sowohl das Relationale („zwischen den Worten“) als auch eine Perspektive („hinter dem Leuchtschopf“) sind angesprochen. Mittels des Graugrätigen kommen über die Assoziation eines Fischeskeletts das Innere und das Äußere als Betrachtungskategorien hinzu. Freigelegte Gräten sind etwas Spitzes, Hervorstechendes. Im Gedicht bilden sie das Skelett der Bedeutung, die leuchtet. So auch Fioretos: „Bedeutung [...] erscheint hier als Wirkung einer wesentlicheren – oder, zumindest, grundlegenderen – Struktur: der des grauen Grats ihrer Sprache.“⁹³

Schwimmhäute sind Häute zwischen Zehen oder Finger schwimmender Tiere. Um sich im Wasser effizienter zu bewegen wird das Tier die Fläche der Füße beim Zurückschlagen vergrößern, bei der Vorwärtsbewegung hingegen verkleinern. Haben nun Worte Schwimmhäute, so bewegen sie sich in einem Medium, gegen das sie Kraft aufwenden müssen.⁹⁴ Zentral ist hier der Begriff des Widerstands: Stehen (frz. *maintenir*) ist eines der häufigsten und emphatischsten Worte Celans in seinen späten Gedichten und in persönlichen Briefen. Ein Eintrag im Grimm'schen Wörterbuch gibt im Übrigen für grätig „unnachgiebig, fest beharrend, ausdauernd im widerstande gegen die meinung anderer“ an.⁹⁵ Die Nennung der Farbe Grau erinnert an Celans Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker 1958: „Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. [...] Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also [...] eine ‚grauere‘ Sprache“⁹⁶ und an eine Notiz aus den Entwürfen zur Meridianrede: „[...] das Gedicht als einmalige, atemgetragene, herz- und himmelgraue Sprache in der Zeit.“⁹⁷ Pajari Räsänen sieht im Gedicht „some kind of metaphor for some kind of [...] word-digitated creature“.⁹⁸ Doch die Metapher bleibt eigentümlich durchscheinend, sie gibt sich als Metapher zu lesen: Die Worte sind mittels Präpositionen lose miteinander verbunden, nominale Identitäten werden behauptet, zeitliche Sequenzierung wird vermieden. Es ist das Skelett einer Metapher. Wir lesen, indem wir das Gedicht lesen, nicht den Leuchtschopf, sondern das Graugrätige.

Für Roland Reuß besitzt das Gedicht mehrere Schwimmhäute: Zum einen sei das Wort „zwischen“ eine Schwimmhaut, zum anderen sei die Kompositionsgrenze des

92 Vgl. Adelung, Band M-Scr, Kapitel S, S. 1627-1628. Leuchtschopf kann allerdings auch Kometenschweif bedeuten, womit man bemerkenswerterweise wieder zu Husserl gelangte: „Während eine Bewegung wahrgenommen wird, findet Moment für Moment ein Als-Jetzt-Erfassen statt, darin konstituiert sich die jetzt aktuelle Phase der Bewegung selbst. Aber diese Jetzt-Auffassung ist gleichsam der Kern zu einem Kometenschweif von Retentionen, auf die früheren Jetztpunkte der Bewegung bezogen“ (Husserl [1928]: Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, S. 391).

93 Aris Fioretos: *Finsternis*. Aus dem Amerikanischen von Arnd Wedemeyer. In: Axel Gellhaus / Andreas Lohr: *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*. Köln 1996, S. 155.

94 Roland Reuß betont in seiner Analyse hingegen die Potentialität, die in den Schwimmhäuten liege, da nicht explizit „auf eine Bewegung [noch die Bewegungsrichtung] Bezug genommen“ werde (Roland Reuß: *Im Zeithof. Celan-Provokationen*. Frankfurt a. M. 2001, S. 99).

95 Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Band 8, Spalte 2056.

96 Celan (2000): *GW III*, S. 167.

97 Celan (1999): *Der Meridian*. TCA, Nr. 17, S. 55.

98 Pajari Räsänen: *Counter-figures. An Essay on Antimetaphoric Resistance*. Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figuralität. Helsinki 2007, S. 212-213.

Wortes „Schwimmhäute“ als „positives Nichts“ eine solche Haut, jedoch könnten, immer noch gemäß Reuß, gegen beide Lesarten Einwände gefunden werden.⁹⁹ Als dritte Möglichkeit nennt Reuß die Versgrenzen.¹⁰⁰ Den Schwimmhäuten der Worte im Gedicht sind aber keine solch spezifischen (Erscheinungs-)Orte zuzuweisen. Der Ausdruck stützt vielmehr das Bild des Zeithofes als Tümpel. Dieser ist der unbestimmte, dunkle Raum für die hinzutretende Zeit des Lesers. Das Widerstand-Leistende, das im Motiv der Schwimmhaut mitklingt, ist der Wille zur Durchquerung der Zeithöfe, zur Bedeutungserzeugung im fragilen Verhältnis zu den umgebenden Worten und der je eigenen Zeitlichkeit der Lektüre.

5. Das zeitoffene Gedicht: Echo, Atem, Intervall

Im Lichte dieser Ausführungen kann die spezielle Ausprägung der Form „x-und-x“ präziser gefaßt werden: Sie besitzt innerhalb ihrer selbst zwei Höfe, über die je eine Brücke gespannt ist, die das bindende Moment der Konjunktion aufnimmt, es aber verzweifacht (man könnte auch sagen, ent-zweit) und verstärkt. Die Wortkombination wird zu einem Wort gefügt, in dem die Brücke „und“ selbst Teil des Wortes wird. Eine Brücke der (strukturell) anderen Art führt aber auch zum Brückenwort „und“ hin und wieder davon weg: Dies leisten die Bindestriche. Sie binden unhörbar und zeitlos, sie stehen im Zeithof zwischen den Worten, sie machen ihn sichtbar und konstituieren zugleich erst das Wort als Ganzes. Das Wort „und“ hingegen bleibt im zeitlichen Nacheinander der Worte eingegliedert. Die Form „x-und-x“ stellt ihr Gemacht-Sein aus und vereinigt sowohl Trennung und Verbindung, Hörbares und Unhörbares, Identität und Differenz. Sie stellt die Frage nach Diskontinuität und Persistenz und nicht zuletzt nach der Zeithaftigkeit der Lektüre. Sie ist symmetrisch und gleichzeitig prozessual. Ihr Ende kehrt in ihren Anfang zurück. Im Durchgang durch das Wort hebt sie die Zeit auf und ist insofern un-endlich. Durch die gebündelte Dopplung ist das Wort sein eigenes Echo und zugleich es selber, stellt diese Identität aber zugleich immer in Frage.

„Nacht-und-Nacht“ aus *Engführung* zeigt eine intensivisierte Präsenz und eine taglose, aber dennoch zyklische Zeit. Der Begriff reflektiert sein Gemacht-Sein (seine Nähte) durch die Nähe zum Begriff „Naht“ – das Gedicht spricht von Nahtstellen und Klaffendem. Ein Kristallisierungs- beziehungsweise Wertschöpfungsprozess bewirkt entmischte Nächte, löst sie aus den Bindestrichen: Taggraue Gespräche finden nun statt.

In „Träne-und- / Träne“ aus ... *rauscht der Brunnen* wird die körperliche Zweiheit der Augen transportiert. Die Zugehörigkeit der Augen und Tränen ist aber mittels des Verweisens auf das Gedicht *Kristall* und des Enjambements mehrfach problematisiert,

99 Reuß (2001): Im Zeithof, S. 99-100. Reuß bekräftigt die Einwände selbst: „[...] und dass sich diese Fragen stellen, gehört zur Kommunikativität des Gedichts hinzu [...]“ (S. 100-101). Pennone hingegen identifiziert kurzerhand die Schwimmhäute mit einem Zeithof (Pennone: Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 485).

100 „An und in den Versgrenzen [...] zeigt sich die Rede für einen Augenblick stillgestellt, sei dies, weil das poetische Ich innehält, [...] sei dies, weil ihm etwas dazwischenkommt, intervenierend ins Wort fällt. ‚Dazwischenkommen‘ ist hier insofern noch ein optimistisches Wort, weil es voraussetzt, dass mit der Äußerung nach der Unterbrechung ohne weiteres fortgefahren wird“ (Reuß [2001]: Im Zeithof, S. 101).

ebenso wie die Leerstellen und Störungsanfälligkeit der (dichterischen) Kommunikation. Das Gedicht ist performativ: Es vollzieht Zerstückelungen. Gleichzeitig sind die Bindestriche eine sich materialisierende Spur der Tränen.

„Du-weißt-und-Du-weißt“ aus *Diese freie, grambschleunigte Faust* hingegen stellt intensiviertes, absolutes Wissen aus, dessen Referenzobjekt entfällt. Referentialität ist grundlegend Thema des Gedichts. Auch wird mit der Semantik von „weiß“ als Farbe und als Wissen gespielt.

Die Struktur impliziert also keine gedichtübergreifende Funktionalität, vielmehr entfaltet sie im Gedicht ein je eigenes Bedeutungspotential. Diese Diversität entspricht Celans deutlicher Absage an alle Synonymik in der Sprache des Gedichts: „Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur seine Sprache und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar.“¹⁰¹ In diesem unaufhebbaren Gegenüber-Sein ist ein Gespräch mit einem Du möglich, in dem das Anderssein des Gedichts, seine Richtung und seine Zeit mitspricht. Das Gedicht ist singulär, aber „zeitoffen“, aktualisierbar. In den Zeithöfen zwischen den Worten, in deren Horizont Vergangenes und Zukünftiges hinzu tritt, vibriert das Echo der Worte, sichtbar und hörbar in der Interpunktion und dem (Lebens-)Atem, der durch das Gedicht, durch seine Intervalle fließt. Im paradoxalen Moment des Einens und des Trennens, in einer präzisen und pointierten („graugrätigen“) Sprache nimmt „x-und-x“ das Thema des Zeithofs auf und läßt ihn sichtbar werden.

101 Celan (1999): Der Meridian. TCA, Nr. 240/410, S. 104.